



Picasso philosophisch

CLAUS-ARTUR SCHEIER

Seminar für Philosophie, TU Braunschweig, c.scheier@tu-braunschweig.de

Zwei Jahre vor *Guernica* äußerte Picasso, seine Bilder seien Summen von Zerstörungen, bei denen zuletzt nichts verlorengegangen sei. Indem Transformation nicht nur Maßgabe moderner Ästhetik, sondern das Motiv der industriellen Moderne überhaupt ist, schreibt Picassos Werk sich exemplarisch ein in deren geschichtliche Bewegung, Was wird zerstört? Was geht nicht verloren? Picasso: Eine Antwort auf die Frage der Moderne nach ihrer eigenen Bestimmung.

„Bei mir ist ein Bild eine Summe von Zerstörungen [...] Doch zu guter Letzt ist nichts verlorengegangen“.¹ Das unterscheidet die Zerstörungen des Schaffenden von denen des Verbrauchers. Wohl lässt sich ein Schaffen postulieren, das ohne zuvor zerstören zu müssen rein von sich aus anfangen wie die göttliche Schöpfung der klassischen Theologie oder das künstlerische Genie zur Zeit seines Kults im 18. Jahrhundert. In diesem empfindsam-spontanen Sinn versteht Picasso sich nicht als Genie, auch wenn man gern sagt: „Das Genie Picasso“. Ist jedes seiner Bilder nicht nur eine Summe von *Zerstörungen*, sondern eine *Summe* von Zerstörungen, dann ist es Gebilde als *Versammlung* und also *Gedächtnis* des Zerstörten, *Transformation* – ins anschauende Eingedenken. Sie ist darum nicht die eigene Verwandlung oder Metamorphose des so Zerstörten noch auch von der Art der (methodisch jederzeit rekonstruierbaren) technischen Transformation, die einen lebensweltlichen oder wissenschaftlichen Zweck implementiert, ihre Materialien zum Mittel macht. Die ästhetische Transformation ist so individuell wie das Zerstörte selbst.

„Wenn ich nicht mehr da bin, kann sie niemand zusammensetzen“, sagte Picasso von einer im Krieg zerbrochenen Skulptur und zeigte, erzählt Werner Spies, auf das Tablett vor sich:

So, als gäbe man jemandem, der auf die Welt kommt, ohne zu wissen, wozu das dient, Tee, Butter, Konfitüre. Was würde er damit machen? Vielleicht wäscht er sich mit dem Tee die Füße, streicht die Konfitüre auf den Kopf und will statt gelber Butter rote oder blaue.²

Was Spies zu der Reflexion veranlasst, ob „dieser Ankömmling, von dem Picasso erzählt, nicht eben wieder dieser Picasso selbst“ sei? „Wozu das dient“ ... Anders als dem Fragment der Romantiker lässt sich dem modernen Fragment sein Bezug aufs Ganze nicht mehr ablesen. Der Satz 1.2 aus Ludwig Wittgensteins *Logisch-philosophischer Abhandlung* beschreibt die *moderne* Welt: „Die Welt zerfällt in Tatsachen“,³ und dem Ingenieur Wittgenstein schwebten technische Geräte vor, als er notierte:

Es gibt eine Betrachtungsweise der elektrischen Maschinen und Apparate (Dynamos, Radiostationen, etc. etc.), die sozusagen ohne vorgefasstes Verständnis diese Gegenstände als eine Verteilung von Kupfer, Eisen, Gummi, etc. im Raum ansieht. Und diese Betrachtungsweise könnte zu manchem interessanten Resultat führen. Sie ist ganz analog der eines mathematischen Satzes als Ornament. - Es ist natürlich eine durchaus strenge und korrekte Auffassung; und das Charakteristische und Schwierige an ihr ist, dass sie den Gegenstand ohne jede vorgefasste Idee betrachtet (sozusagen von einem Marsstandpunkt), oder vielleicht richtiger: die normale vorgefasste Idee, Erklärung, zerstört (durchkreuzt).⁴

¹ Picasso 1957, 35 f.

² Spies 1988¹, 124 f.

³ Wittgenstein 1984¹, 11.

⁴ Wittgenstein 1984², Nr. 711, 441 f.



Picassos „Zerstörungen“ entziehen die Gegenstände ihrem lebensweltlich immer schon unterstellten Zweck-Mittel-Kontext und lassen sie ‚als eine Verteilung im Raum‘ sehen, die sich gleichwohl einer neu-summierenden, der *ästhetischen Funktion* fügt – sie sind keine Destruktionen, sondern, mit dem glücklichen Terminus Jacques Derridas, Dekonstruktionen. Die in der Destruktion konstruktive ästhetische Funktion realisiert – angesichts des an provozierendsten Deformationen überreichen Werks Picassos offenbar paradoxerweise – das Postulat der Autonomie. Der im 5. vorchristlichen Jahrhundert geprägte Begriff ist von Anfang an politisch konnotiert und meint die Identität der *eigenen* Differenz. Als ästhetische Subjekte, *Sujets*, beginnen die scheinbar bekannten, weil gesellschaftlich eindeutig zugeordneten Gegenstände ein Eigenleben, in das der Künstler zwar *eingreift*, ohne doch ihm vorzugreifen:

Auch heute weiß ich noch nicht, wohin mich eine Arbeit führt. Ich fange an, an einer Ecke des Blattes, es wird ein kleiner Hund daraus oder sonst etwas, und das Zeichnen springt weiter von Blatt zu Blatt, von Leinwand zu Leinwand.⁵

Sujet ist der Gegenstand in seinem Eigen-Sinn, den der Künstler zwar gleichsam „am Schwanz gepackt“ hat wie sein Begehren,⁶ ohne ihn aber endgültig festhalten zu können oder auch nur zu wollen. Einzig in der (realen und virtuellen) Transformation *existiert* dieser Eigen-Sinn, denn Sinn selbst ist gerichtet sein auf... - weswegen Picasso

dank ständiger Formvariation irgendwie alle möglichen Lösungen durchspielt. Geradezu computerhaft geht er vor. Nie steht eine Arbeit für sich da, gelungen definitiv – immer wird sie von zahllosen Annäherungen begleitet. Überall finden wir enge, sich oft nur in wenigen Details unterscheidende Variationszyklen. Die Vorstellung von einer absoluten, gültigen Lösung scheint aus dem Denken Picassos verbannt zu sein. [...] Aus Entdeckungen, die in anderen Händen Zeitstil geworden wären, macht er Modi der Wirklichkeitserfassung.⁷

Die energischsten Alternativen innerhalb der Kunst der klassischen Moderne bestanden darin, den Gegenstand *surrealistisch* in ein imaginäres Anderssein zu verschieben oder ihn *abstraktiv* so zu zerstören, dass seine Gegenständlichkeit überhaupt verlorengeht, die *Verdinglichung* *getilgt* wird – der Weg, den Kandinsky (*1866), Mondrian (*1872) oder Malewitsch (*1878) beschritten. Denkwürdigerweise ziehen diese Gegenstandslosigkeit oder genauer: *Vorgegenständlichkeit* und jene *Übergegenständlichkeit* nur letzte Konsequenzen aus der bildnerischen Problematik des 19. Jahrhunderts.

Seit der industriellen Revolution stand die Realität des Gegenstands zur Disposition. Mit der Erfindung und weltweiten Verbreitung des Motors waren die beiden „ersten Bewegter“ des klassischen Denkens, Gott als der *primus motor* und seine Schöpfung, das *perpetuum mobile* Natur dem Anspruch einer positiven Wissenschaftlichkeit zum Opfer gefallen, die sich, zuinnerst technisch, gar nicht länger an die alte „erste Wissenschaft“, die Metaphysik zurückbinden *konnte*. Der metaphysische Begriff der Natur hatte sich in der Philosophie des deutschen Idealismus vollendet, und die bewusstlos technische („natürliche“) Produktivität war in den Dienst gezielt technischer Produktion getreten. Erkenntnistheoretisch hatte das zur Folge, dass die Gegenstände in ihrer Realität seither *nicht identisch*, sondern allererst zu *identifizieren* sind. Picasso war sich dessen sehr genau inne:

⁵ Spies 1988², 127.

⁶ Picassos afghanischer Hirtenhund Kazbek sitzt – ein Rückenakt – im Zentrum von George Brassais Gruppenaufnahme anlässlich der Feier der Erstaufführung von *Le Désir attrapé par la queue* (1941) am 16. Juni 1944 (Brassaï 1985, Abb. 34).

⁷ Spies 1988⁴, 150 f.



[A]ber alle Dokumente aller Zeitalter sind falsch! Sie alle stellen das Leben dar ‚mit den Augen des Malers‘. All unsre Ideen von der Natur schulden wir Malern. Wir sehen durch ihre Augen. Das allein sollte genügen, uns Verdacht schöpfen zu lassen... Man redet von ‚objektiver Realität‘. Nun, was ist das denn, ‚objektive Realität‘?⁸

Für den Menschen selbst bedeutete dies, dass er von hier an, in der Wendung Nietzsches, „das *noch nicht festgestellte Thier*“ ist.⁹ Im 20. Jahrhundert haben Picassos Porträts das wie keine anderen *ad oculos* demonstriert. Das 19. Jahrhundert hatte sich aus dieser flüssig gewordenen *Semantik* der Welt einerseits in simulierte Semantiken zurückgezogen – die Architektur in den Historismus, die Malerei in den „Salon“ –, in Parallelwelten, die von Baudelaire 1860 *Paradis artificiels* getauft worden waren (einschließlich ihrer sehr realen Höllen), andererseits aus der Semantik überhaupt in eine reine *Syntax* der Welt, die seit Schopenhauer das ganze 19. Jahrhundert hindurch keiner anderen Darstellung zugänglich zu sein schien als der musikalischen. Die Adaptation musikalischer an bildnerische Verfahrensweisen führte, radikalisiert, zur Abstraktion,¹⁰ die Transformation der semantischen Simulation zum Surrealismus. Einer Transformation bedurfte es hier, weil der Psychologismus des 19. Jahrhunderts in Gestalt der Psychoanalyse unvermeidlich geworden zu sein schien – anthropologisch unvermeidlich, denn die Philosophie nach Nietzsche hatte, wo sie nicht als Lebensphilosophie etc. die alten Themen fort- und umschrieb, mit der Phänomenologie, dem logischen Atomismus und dem logischen Empirismus bereits radikal anti-psychologistische Positionen bezogen.

Es ist von daher bezeichnend, dass nicht nur der Surrealismus, sondern gerade auch die Abstraktion massiver weltanschaulicher Flankierung nicht entraten konnte. Hundert Jahre später wirkt sie im Vergleich mit den Werken selbst wie historischer Ballast. Insbesondere im Fall der Abstraktion scheint es, als habe die ins Werk gesetzte reine Syntax unter der Hand die Aufgabe gehabt, die lastende Aura ihres eignen weltanschaulichen Programms zu konterkarieren. Nicht minder bezeichnend, dass all dies bei Picasso fehlt. Keine Manifeste, keine Programme, keine weltanschaulichen Explikationen, nur das Werk. Im Blick namentlich auf den Minotaurus-Komplex mag man von einer ‚Privatmythologie‘ sprechen, aber sie bleibt sozusagen lokal begrenzt als Transformation unter andern. Picassos weltanschauliche Unbelastetheit ist bekanntermaßen keine Naivität, sondern verdankt sich spätestens seit der Vorbereitungsphase der *Demoiselles d'Avignon* der radikal anti-psychologistischen Wende zum *Gegenstand*. Bei der bemalten Bronze *Das Absinthglas* von 1914 hatte man den Löffel mit Zuckerstück als Mütze deuten wollen, aber Picasso widersprach: „Das war nie meine Absicht.“ Und Werner Spies erläutert im *Gespräch in Mougins*:

Das *Absinthglas* bleibt für ihn mit der ursprünglichen Bedeutung identisch [...]. Das Reale selbst, das Thema der einzelnen Darstellung ist für ihn gegeben, insofern als dieses ihm gestattet, das Allgemeine einer Form immer weiter aufzufächern. Auf dem Hintergrund von diesem Realismus – der Behauptung, dass es kein absolutes, ein für alle Male fixiertes Reales gibt –, treibt Picasso seine Realitätserweiterung. [Das bedeutet,] dass ein Gegenstand zwischen seinem Erscheinen und Verschwinden alle Stationen durchlaufen kann. Immer jedoch bleibt eine Form – und gestattet sie unserem interpretierenden Hineinsehen noch so viele Ansatzpunkte – nominell mit einem präzisen Realen verbunden. [...] Auch dort, wo die Deformation eines Modells bis zur grotesken Kompliziertheit getrieben wird, bleiben die grundlegenden, unverwechselbaren Elemente dieses Modells erkennbar.¹¹

⁸ Conzen 2005, 166 f.

⁹ Nietzsche 1967², Nr. 62, 79, vgl. Nr. 197, 119.

¹⁰ Kandinsky ⁹1970.

¹¹ Spies 1988¹, 124.



Dass „hinter der Veränderung die semantische Aussage (Kopf, Brust, Beine) unangetastet bleibt“,¹² ist entscheidend. Denn zum einen ist der Gegenstand nicht imaginär, sondern real, und dies im alten Sinn von ‚realis‘, ‚sachhaltig‘, Instanz vorsubjektiver Differenz; zum andern aber ist seine Realität nicht ‚objektiv‘ in einer als geschichtslos allgemein vorgestellten Intersubjektivität. Die Absage der Moderne an den absoluten Beobachterstandpunkt der klassischen Vernunft lässt den Gegenstand nurmehr konstituiert sein in Beobachterperspektiven, in denen er jeweils zwar notwendig so oder so erscheint, aber ebenso notwendig auch relativiert durch wieder andere (wirkliche oder mögliche) Beobachterperspektiven in einem axiomatisch untilgbaren *Undsowweiter*.¹³ Die integrale semantische Aussage („Kopf, Brust, Beine“) „hinter der Veränderung“ kann also allein noch das treffen, was *das zu Verändernde* ist. Dies aber wird *gezeigt* oder, wo es bleibend gezeigt wird, *bezeichnet*. Die produktive Geste dieser Kunst ist das Bezeichnen, sie selbst im Ganzen ein (offenes) *Zeichensystem*. In diesem Sinn ist es keineswegs metaphorisch, sondern wörtlich gemeint (au pied de la lettre), wenn der Künstler selbst sie eine *Sprache* nennt. Françoise Gilot erinnert sich einer Erinnerung Picassos:

Wir gehören unglücklicherweise einer Epoche an, in der es weder eine Ordnung noch einen Kanon gibt, der es erlaubte, die künstlerische Produktion unter Regeln zu bringen. [...] [A]ls die Malerei allen Bezug zur Tradition verloren hatte und der Impressionismus jedem Maler erlaubte, zu machen was er wollte, war das die Anarchie. Man entschied, dass allein die Empfindungen und Affekte zählten und dass jeder die Malerei neu erfinden konnte wie er es verstand, ausgehend gleichgültig von welcher Basis. Da gab es denn keine Malerei mehr, es waren nur Individuen übriggeblieben. / Seit van Gogh sind wir alle Autodidakten – man könnte fast sagen Primitive. Nachdem die Tradition als solche im Akademismus untergegangen war, müssen wir eine ganze Sprache neu erfinden. Und jeder Maler unserer Zeit ist ermächtigt, diese Sprache neu zu erfinden von A bis Z. Man kann keinerlei Kriterium a priori auf sie anwenden, weil die festen Regeln außer Kurs gesetzt sind. [...] Wir versuchten, uns [während der kubistischen Phase] in eine dem Impressionismus entgegengesetzte Richtung zu bewegen. Deswegen haben wir die Farbe, den Affekt, die Empfindungen und all die anderen Errungenschaften der impressionistischen Schule fahren lassen. Wir waren auf der Suche nach einer architektonischen Basis in der Komposition, nach einer Strenge, die die Ordnung wiederherstellen könnte. [...] Aber der Individualismus war schon zu stark, und es war ein Fehlschlag; nach ein paar Jahren waren alle Kubisten, die etwas taugten, keine Kubisten mehr.¹⁴

Die kubistischen Bilder waren Proben aufs Exempel einer Welt-Syntax, wie sie auch von der Abstraktion beschworen wurde, mit dem Unterschied allerdings, dass die kubistische Syntax nicht die Komposition selbst sein sollte, sondern nur deren *Basis*. Die Kubisten hielten an der gegenständlichen Realität fest, und das war zugleich der Unterschied des postkubistischen Individualismus vom postimpressionistischen, dem erlaubt war, „zu machen was er wollte“. Der Kubismus war die irreversible Erfahrung eines unauflöslichen *Duals*, einer Differenz, in der nicht (impressionistisch) das kreative Subjekt, geschweige (positivistisch) das Objekt, sondern *die Differenz selbst* den Primat hatte. Edmund Husserls zeitgenössische Phänomenologie fasst diese Differenz als Intentionalität: ‚Gerichtetsein auf...‘ des Bewusstseins zwischen seinem „Ichpol“ und dem „Gegenstandspol“. Ästhetisch richtungsweisend ist hier, dass Husserl dabei einen sensuellen Stoff (*hylê*) von einer erst eigentlich intentionalen Form (*morphê*) unterscheidet,

und zwar so, dass über jenen sensuellen Momenten eine gleichsam „beseelende“, *sinngebende* (bzw. Sinnggebung wesentlich implizierende) Schicht liegt, eine Schicht, durch die aus dem *Sensuellen*, *das in sich nichts von Intentionalität hat*, eben das konkrete intentionale Erlebnis zustande kommt.¹⁵

¹² Spies 1988³, 136 f.

¹³ Scheier 2016.

¹⁴ Gilot / Lake 1974, 86 f., meine Übs. Vgl. Strauß 1965, 68-70.

¹⁵ Husserl 1980, § 85, 172.



Das *Phänomen* der Phänomenologie zeigt sich darin als das exakte strukturelle Analogon des *Zeichens* (signe), dessen Begriff Ferdinand de Saussures *Cours de linguistique générale* zwischen 1907 und 1911 ausarbeitete. Bereits 1916 als Hörernachschrift herausgegeben, wurde der *Cours* nach dem zweiten Weltkrieg zum Grundtext des Strukturalismus. Dieser auffälligen Latenzphase in der Rezeption der Theorie entsprach aber keine reale Latenz. Wie Gottlob Frege Ende der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts mit seiner *Begriffsschrift* den exemplarischen Begriff der modernen (funktionalen) Logik konzipiert hatte, erwies Saussures linguistisches Konzept sich als exemplarisch für die moderne (funktionale) Semiologie überhaupt. Die theoretische Durchschlagskraft von Freges Funktionsebenso wie von Saussures Zeichenbegriff im 20. Jahrhundert ist nur dadurch zu erklären, dass die fortschreitende Industrialisierung und Technisierung die Welt schon *de facto* in eine funktionale Zeichenwelt transformiert hatte. Das lässt sich abermals exemplarisch jedem Werk Picassos seit den *Demoiselles* ablesen. „Immer ist Picasso darauf aus, Gesagtes optisch zu unterstreichen“, diagnostiziert Werner Spies:

Das Zeigen übernimmt zeitweise die Rolle des Sagens. „Denen, die über mich schreiben, fehlen die Wörter, die ich beim Malen erfinde.“ Es kommt einem vor, als seien die aber tausend Gegenstände, Skizzen, die er angefertigt hat und die überall hervorschauen, Relikte von Gesagtem, materialisierte Rede, Elemente eines Picasso-Wörterbuchs. Wörter, die zu Dingen geworden sind. Überall Bestände seiner taktilen Rede.¹⁶

Picassos Bilder und Skulpturen sind allesamt ins Werk als ins dinghafte Produkt gesetzte *Phänomene* (im genauen Sinn der Phänomenologie) und als solche selbständig gewordene *Zeichen*. Wie das Phänomen eine sinngebende (intentionale) Schicht aufweist, seine Form, die eine sensuelle Schicht zum Träger hat, besteht das Zeichen aus seiner *Bedeutung* (dem Signifikat) und ihrem Träger (dem Signifikanten), den Husserl den Stoff nennt und der ganz allgemein das *Medium* ist, worin die Bedeutung gegenständlich wird. Die „semantische Aussage (Kopf, Brust, Beine)“ oder das Signifikat realisiert sich im graphisch-plastisch-färblichen Medium. In der funktionalen Zeichenwelt des 20. Jahrhunderts ist dies freilich noch völlig unspezifisch und trifft nicht minder auf die Plakate an den Litfaßsäulen zu als auf Picassos einzelne Werke. Diese sind Zeugnisse nicht einer *angewandten*, auf unmittelbare Lesbarkeit ab Zweckenden, sondern einer ‚*erfundenen*‘ Sprache: „Man kann keinerlei Kriterium a priori auf ihn anwenden, weil die festen Regeln außer Kurs gesetzt sind.“ Worin erweist sich aber die Erfindung, die das Zeichen allererst zum Kunstwerk macht?

Noch für diese Frage lässt die Phänomenologie nicht im Stich, die nämlich für ihre „originär gebenden Anschauungen“ ihrerseits auf ein ‚Erfinden‘ angewiesen ist, das Husserl prägnant *eidetische Variation* nennt:

Zur geistigen Methode der Ideation gehört es als Grundstück, dass sie die ihr ev. als leitende Ausgangsexempel dienenden Tatsächlichkeiten als bloße und reine Möglichkeiten einsieht; mit anderen Worten: in einem freien Tun wird eine Gleichgültigkeit gegen die Wirklichkeit ins Spiel gesetzt und dadurch das als Wirklichkeit Dastehende gewissermaßen in das Reich freier Phantasie versetzt. Auf diese Basis gründet sich die weitere Methode der Variation im bewusstseinsmäßigen Belieben, die Bildung einer offenen beliebigen Variationsmannigfaltigkeit von einzelnen Varianten, deren jede den Charakter eines beliebigen Exempels hat. [...] Gemäß diesem methodischen Ursprung hat das Allgemeine als Eidos und Eidetisches überhaupt nicht einen Umfang von Tatsachen, die es binden, sondern einen Umfang von reinen Möglichkeiten.

¹⁶ Spies 1988², 131.



Andererseits ist die eidetische Allgemeinheit jederzeit zu vorkommenden Wirklichkeiten in Beziehung zu setzen. Jede wirklich vorkommende Farbe ist ja auch eine im reinen Sinn mögliche; nämlich jede lässt sich als ein Exempel ansehen und in eine Variante verwandeln.¹⁷

Husserl selbst hat der eidetischen Variation die intime Nähe seiner Phänomenologie zur Kunst angesehen:

So kann man denn wirklich, wenn man paradoxe Reden liebt, sagen und, wenn man den vieldeutigen Sinn wohl versteht, in strikter Wahrheit sagen, dass die ‚Fiktion‘ *das Lebenselement der Phänomenologie, wie aller eidetischen Wissenschaft, ausmacht*, dass Fiktion die Quelle ist, aus der die Erkenntnis der ‚ewigen Wahrheiten‘ ihre Nahrung zieht.¹⁸

„Wir wissen alle“, bemerkte Picasso, „dass Kunst nicht Wahrheit ist, Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit begreifen lehrt, wenigstens die Wahrheit, die wir als Menschen begreifen können.“¹⁹ Das harte Wort Lüge, Husserls „Fiktion“, ist mit Nietzsche „im außermoralischen Sinne“ gemeint (Nietzsche 1967¹) und dialektisch insofern, als die ästhetische Lüge die außerästhetische: die gesellschaftliche, politische „Wahrheit“ - etwa die des (national)sozialistischen Realismus - Lügen straft, weil das, was traditionell Wahrheit genannt wird, hier längst zur Simulation geworden ist. Entsprechend erinnerte Wittgenstein im vorletzten Satz der *Logisch-philosophischen Abhandlung*: „6.54 Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt [...]. Dann sieht er die Welt richtig.“²⁰ Werner Spies kann darum zurecht behaupten, Picasso habe statt Ungegenständlichkeit „Gegen-Gegenständlichkeit“ geschaffen, „eine virtuelle, klare Gegenwelt. / Das Mögliche, am Seienden Festhaltende trennt ihn auch vom Surrealismus“²¹ und dessen *bewusst* ins Werk gesetzter Simulation.

Wie Kunst von Anfang an, ist auch, und emphatisch, Picassos Kunst eine Gestalt von Erkenntnis. Als *moderne Erkenntnis* lehrt sie diejenige Wahrheit begreifen, „die wir als Menschen begreifen können“. Das darf nach allem nicht anthropologisch im Sinn eines zeitlosen (klassisch oder modern verstanden metaphysischen) Begriffs vom Menschen verstanden werden. Das *Wir* ist zu betonen. Die Wahrheit, die *wir* als Menschen begreifen können, ist allemal die, in die wir hineingeboren wurden, die *geschichtliche* Wahrheit. „Als die kubistische Bewegung sich verlief“, erinnerte sich Picasso,

rettete uns vor der völligen Isolation die Tatsache, dass wir trotz unsrer Differenzen alleamt Künstler des „modern style“ waren. Es gab so viele delirierende Kurvenlinien an diesen Métroeingängen und andre Manifestationen des „Nudelstils“ („style nouille“), dass ich mich aus Trotz fast ausschließlich auf gerade Linien beschränkte. Gleichwohl partizipierte ich auf meine Weise am „modern style“. Gegen eine Bewegung sein heißt immer noch an ihr teilzuhaben. Man kann seiner Epoche nicht entkommen.²²

Am „Seienden“ festhaltend oder genauer: das Seiende neu aufsuchend sind Picassos Bilder und Skulpturen darum geradeso sehr Zeichen wie die Phänomene der zeitgenössischen Phänomenologie. Aber anders als der Philosophie darf es der Kunst nicht zu tun sein um das „Herausschauen eines reinen Allgemeinen“.²³ Sie steht und fällt mit der *aisthesis*. Beider Erkenntnisbewegung ist die *eidetische Variation*. Im Blick auf das Allgemeine bleibt diese der Phänomenologie notwendig vorläufig

¹⁷ Husserl 1962, 86.

¹⁸ Husserl 1980, § 70, 132. „Ein Satz“, notiert Husserl in der Fußnote bezeichnenderweise, „der sich als Zitat besonders eignen dürfte, die eidetische Erkenntnisweise naturalistisch zu verhöhnen.“

¹⁹ Picasso 1957, 9 [1923].

²⁰ Wittgenstein 1984¹.

²¹ Spies 1988³, 136, m.H.

²² Gilot / Lake 1974, 87 f.

²³ Husserl 1962, 86.



und wird darum gemeinhin nicht einmal fixiert. Der Kunst wird sie zur Sache selbst als die Entfaltung des Eigen-Sinns des *Sujets*, Realisierung seiner latenten produktiven Potenz als geschichtlicher. Darum, und nur in *Analogie* zum industriellen Innovationszwang, ist die Legitimation jedes einzelnen Kunstwerks seine Neuheit, Erstlich- und Einzigkeit.

Der Semiologe Roland Barthes hat 1962 in einem kleinen Essay nachgedacht über die „Imagination des Zeichens“. Die verschiedenen Aspekte der Zeichenrelation, entdeckt er, geben dem Erkenntnisinteresse eine je andere imaginative Richtung. Linguistik und Semiologie unterscheiden symbolische, syntagmatische und paradigmatische Relation des Zeichens. Die *symbolische* Relation ist die zwischen der Bedeutung (Signifikat) und ihrem Träger (dem Signifikanten). Dieser Träger ist hier kein selbstständiges Medium, die Bedeutung nimmt ihm seinen Eigen-Sinn, zehrt das Medium gleichsam auf. Am Zeichen, schreibt Barthes, interessiert die symbolische Imagination nur „das Signifikat: der Signifikant ist für sie nie etwas anderes als ein Determiniertes“, und „also liegt ein massives Privileg der Ähnlichkeit vor“.²⁴ Das gilt, scheint es, unmittelbar etwa für die neue Sachlichkeit, mittelbar aber auch für den Surrealismus. Die *syntagmatische* Imagination „speist all die Werke, deren Herstellung durch Anordnung diskontinuierlicher und beweglicher Elemente das Schauspiel als solches konstituiert: [...] das epische Theater, die serielle Musik und die strukturellen Kompositionen, von Mondrian bis zu Butor“ (465) und führt schließlich zu (wie es damals noch hieß) „kybernetischen Programmen“ (463). Die *paradigmatische* Imagination schließlich vergleicht Zeichen, hält am Signifikat nur dessen demonstrative Aufgabe fest – es kennzeichnet den Signifikanten, weiter nichts. Das paradigmatische Bewusstsein neigt also dazu, „das Signifikat zu entleeren: aber entleert darum nicht die Signifikation“, sieht vielmehr

den Signifikanten wie im Profil verbunden mit gewissen virtuellen Signifikanten, denen er, von ihnen verschieden, zugleich nah ist,²⁵ es sieht das Zeichen nicht mehr (oder doch in geringerem Maß) in dessen Tiefe, es sieht es *in seiner Perspektive*; folglich ist die dieser Schau verbundene Dynamik die eines Apells: das Zeichen wird aus einem endlichen, geordneten Vorrat *zitiert*, und dieser Appell ist der souveräne Akt der Bezeichnens: die Imagination des Landvermessers, des Geometers, des Besitzers der Welt, der sich in ihr wohlfühlt (464)

– und genau genug auch die Picassos. So ist es von besonderem Interesse, dass Barthes' Essay über die semiologische Imagination den „Strukturalismus geschichtlich definiert als den Übergang vom symbolischen zum paradigmatischen Bewusstsein“ (461). Picasso hatte diesen Schritt 1907 bereits getan. Es scheint also, dass André Chastel recht behalten sollte, als er 1980 schrieb:

Man wird eher von ‚Methode‘ als von Improvisation sprechen, eher von Kultur als von Intention, und man wird weniger die verborgenen Beweggründe als den unendlichen Kalkül zu benennen suchen, der mehr oder weniger deutlich in jedem Werk hervortritt. Nichts wird klarer vor unseren Augen erscheinen als Picasso.²⁶

Gleichwohl ist „der unendliche Kalkül“ nicht misszuverstehen als Algorithmus. Das verbietet im Vergleich zum syntagmatischen Bewusstsein bereits Picassos paradigmatische Imagination. Sie gibt dem *Sujet* seine paradigmatische Freiheit, vertraut es deren Eigen-Sinn an: „Seine Finger tasten beim Reden alles ab, suchen den Widerstand und die Veränderungsmöglichkeit des Herumliegenden aufzuspuhen.“²⁷

²⁴ Barthes 2002, 462.

²⁵ Spies 1993: „Picasso arbeitet im Kontrast“, 32.

²⁶ Chastel 1980, 345.

²⁷ Spies 1988³, 131.



Das mag den Blick schließlich auf eine Zeichenrelation lenken, die weder in Barthes' Essay noch in seinen *Elementen der Semiotologie* (1965) erwähnt wird, aber in seinem letzten Buch *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* (1980): in einem Kinderbild seiner Mutter umso deutlichere Kontur gewinnt. Die Relation nämlich zwischen dem Zeichen und dem sogenannten *Referenten* als dem Gegenstand unabhängig von allem Bewusstsein hat im Essay über die Imagination des Zeichens schon deswegen keinen Ort, weil diese *Existenz* auf keine Weise, wie surreal auch immer, imaginiert werden kann. Aber – und darin sind Bewusstsein und Imagination des Künstlers wie des Kunstbetrachters je in ihrer eignen Existenz betroffen – sie wird *gefühlt*. Und das ist das innerste Geheimnis von Picassos Kunst, der einmal sagte: „Ideen und Gefühle werden schließlich Gefangene innerhalb [des] Bildes sein. Was auch mit ihnen geschehen mag - sie können dem Bild nicht mehr entschlüpfen“.²⁸ Vor jedem Werk Picassos *fühlen wir uns* im Bild – zweifellos: im Käfig der Moderne. Aber dieser Käfig ist überall hin offen.

Literatur:

- BARTHES, R. (2002): L'imagination du signe (1962) in: Marty, E. (Hg.): Oeuvres complètes. Nouvelle éd., Paris, Bd. 2, 460-465.
- BARTHES, R. (1980): La chambre claire. Note sur la photographie, Paris.
- BRASSAÏ (1985): Gespräche mit Picasso. Deutsch von Edmund Lutrand, Reinbek bei Hamburg.
- CHASTEL, A. (1980): L'image dans le miroir, Paris.
- CONZEN, I. (2005): „Suspended Motion“; Picasso's Bathers, in: Dies. (Hg.): Katalog der Ausstellung Bathers, Staatsgalerie Stuttgart, 15-178.
- GILOT, F. / LAKE, C. (1974): Vivre avec Picasso, Paris (1964). Dt. Strauß, A.-R. (1965): Leben mit Picasso, München.
- HUSSERL, E. (1980): Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie (Halle a. d. S. 1922), Tübingen.
- HUSSERL, E. (1962): Phänomenologische Psychologie. Vorlesungen Sommersemester 1925, in Biemel, W.: Husserliana IX, Den Haag.
- KANDINSKY, W. (1970): Über das Geistige in der Kunst (1912), Bern.
- NIETZSCHE, F. (1967 ff.) in Colli, G. / Montinari, M. (Hg.): Werke. Kritische Gesamtausgabe, Berlin/New York. 1. Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn, Bd. III-2, 367-348. 2. Jenseits von Gut und Böse, Bd. VI-2, 1-255.
- PICASSO, P. (1957): Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Dichtungen und Zeugnisse, in Schifferli, P. (Hg.): Gestalten und Wege, Bd. III, Frankfurt/M.
- SCHEIER, C.-A. (2016): Luhmanns Schatten - Zur Funktion der Philosophie in der medialen Moderne, Hamburg.
- SPIES, W. (1988): Kontinent Picasso. Ausgewählte Aufsätze aus zwei Jahrzehnten, München. 1. Gespräch in Mougins, 117-125; 2. Das neunzigjährige Jahrhundert. Picasso ignoriert seinen Geburtstag – Ein Besuch in Mougins, 127-131; 3. Der Maler des Jahrhunderts ist tot. Pablo Picasso 1881-1973, 133-137; 4. Der Kontinent mit Namen Picasso. Rückblick auf ein Jahrhundert, 145-153.
- SPIES, W. (1993): Picasso - Die Zeit nach Guernica, in: Picasso. Die Zeit nach Guernica 1937-1974, Katalog der Ausstellungen in Berlin, München und Hamburg, Stuttgart, 11-59.
- WITTGENSTEIN, L. (1984): Werkausgabe in 8 Bänden, Frankfurt/M. 1. Logisch-philosophische Abhandlung / Tractatus logico-philosophicus, Bd.1; 2. Zettel, Bd. 8.

²⁸ Picasso 1957, 39 [1935].